

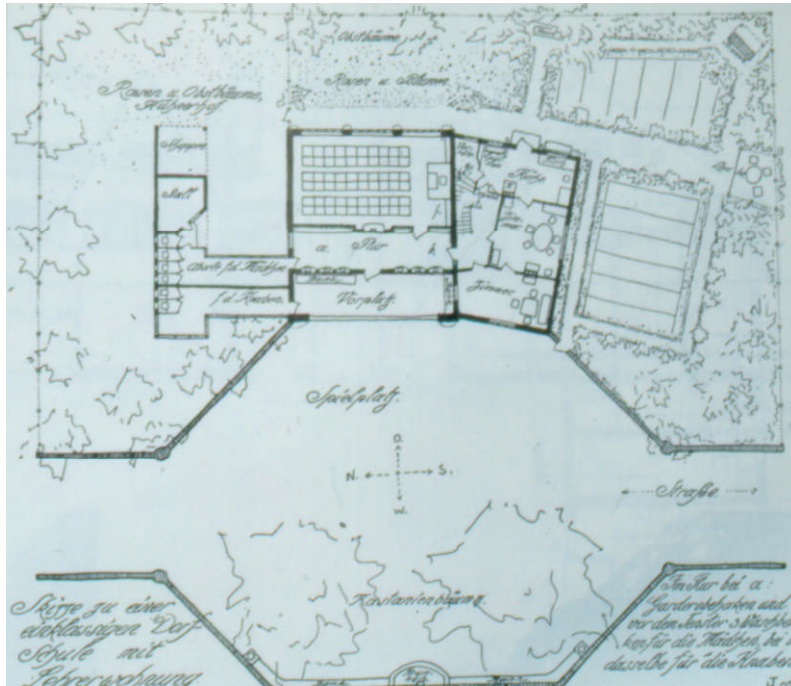
CUATRO MUESTRAS DE SIMPATIA



1

Están las rocas negruzcas, pesadas, abrasadas por la acción del océano; unos duros bolos enfrentados de repente a la blanca y frágil piel de dos muchachos. Están las marcas de moreno en esa misma piel como un distintivo que señala la violenta inadecuación de éstos al lugar. Y está la luz que, para enajenarlos de tal escenario sombrío, el pintor ha hecho salir desde sus cuerpos. Está también la sujeción entre ellos, producida de frente, en un abrazo que funde los cuerpos, en una posición ilógica para un arrastre o para un rescate. Y están los sexos, los músculos, las fuerzas, indicando la generación concreta a que pertenece cada chico, señalando la barrera infranqueable levantada por cada desarrollo físico, anticipando la imposibilidad de que sean amigos. Está entonces el escalofrío de la conclusión que se precipita sobre los espectadores del cuadro: los dos chicos son hermanos.

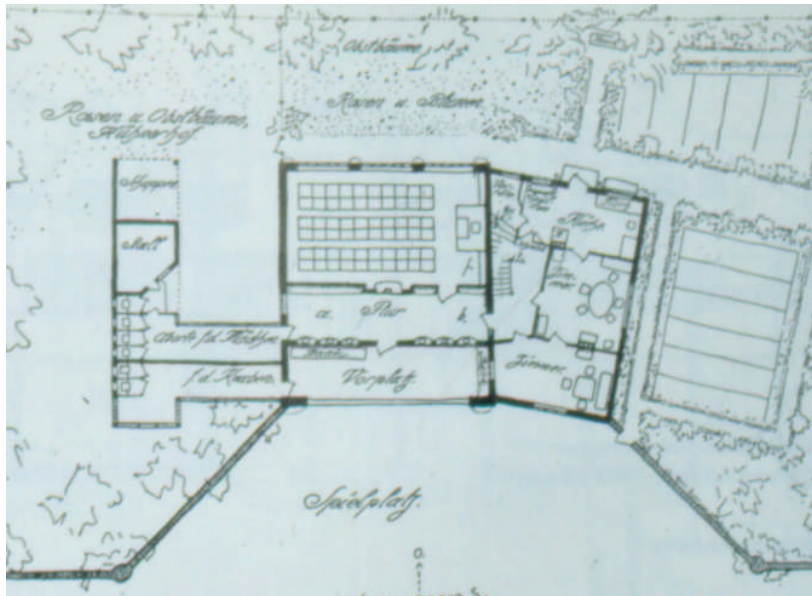
Pero está también la imperfección del dibujo, el error como técnica, como reajuste. No entender bien cómo un cuerpo sujeta a otro, dónde nace la nuca del más pequeño, cómo es posible compensar el peso. Aunque desde una consideración mecanicista el cuadro fracasa, desde una exigencia expresiva, las alteraciones, las discordancias, los equívocos y hasta los pequeños embustes, son necesarios.



2

También en el proyecto realizado por Tessenow para una escuela en una pequeña localidad se encuentra un ejemplo de relación entre dos figuras con fuerzas desiguales: la escuela propiamente dicha, situada a la izquierda del plano, y la casa anexa del maestro situada a la derecha. Aunque uno de los lados de la plazoleta octogonal sirve de apoyo a este encuentro, la casa del maestro, convenientemente alejada del punto medio del segmento y situada unos centímetros más atrás, como si fuese menos importante, quiebra ligeramente la alineación urbana. Es apenas un detalle, pero irradia una significación que no debería pasar desapercibida: aunque la casa del maestro es más pequeña, aunque es también la que ha comprometido la buena ortogonalidad de alguna de sus habitaciones para hacer posible esta convivencia, tiene sin embargo una importancia irrefutable dentro del par.

Pero donde la sigilosa caracterización de cada una de estas dos construcciones más se deja ver es en el hecho de que la casa del maestro no tiene una puerta directa a la calle. Para entrar en su hogar es necesario entrar antes en el vestíbulo de la escuela. Es eso lo que dice el plano, a lo que obliga. Es esa la definición que se establece y por la que podría pensarse que la casa del maestro queda definitivamente subordinada a su escuela. Pero es sin embargo una interpretación opuesta la que aquí nos interesa introducir: que la casa del maestro toma a toda la escuela adyacente como su propio vestíbulo. Que la casa del maestro, para la ciudad que la ve desde afuera y que no puede contemplar los secretos del plano del arquitecto, ha pasado a ser un pequeño enigma.



Luego, en el interior de la parcela, tanto el trazado del patio de recreo y de sus árboles como la orientación que toma el desproporcionado pabellón de los aseos siguen la autoridad de las trazas fundadas por el rectángulo del aula. Por su parte, la casa del maestro ha encontrado un reflejo de su propio trazado en los surcos y particiones de sus huertos y de los caminos que los organizan. Frente a la identidad de cada una de las construcciones constitutivas, el jardín interior se muestra como un lugar que, aunque aspira a ser único, no deja de mostrar la diversidad de las dos naturalezas. Que el jardín de la derecha dedicado al cultivo privado aparezca justo a continuación del patio donde juegan los niños es una nueva señal sigilosa que conviene advertir.

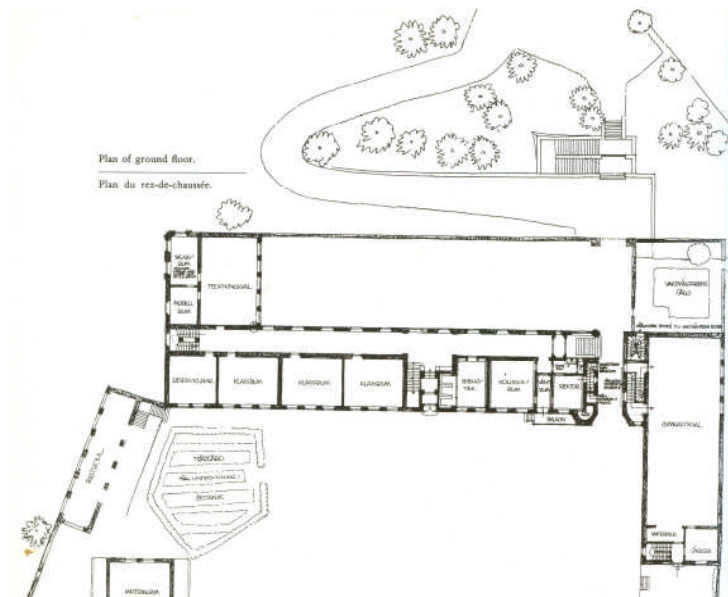
Volvamos de nuevo a las potencialidades que ofrece la alineación de la plaza sobre la que se apoya la escuela. Esta alineación, que consolida la posición del primer umbral del edificio y de la segunda habitación inmediatamente paralela, determina a continuación el formato del aula y hasta dicta el rumbo que debe seguir el patio de recreo. La alineación urbana tiene derecho a propagarse en los consecutivos niveles de uso del edificio como si el urbanismo y la arquitectura pudiesen y debiesen recrearse en realizar juntos una buena parte de su trayecto. Y es que es verdad que los edificios privados pueden responder a las alineaciones urbanas con una falta de responsabilidad que es impensable para los públicos. Por decirlo con otras palabras: mientras que la puerta del edificio público debe ser diseñada por la ciudad, porque pertenece demasiado a ella, la del edificio privado es la que se oculta, la que se protege bajo la sombra arrojada.



La continua resonancia de la alineación urbana en las fábricas de la escuela facilita la lectura de que ésta no es tanto un edificio sino el fondo habitable, lleno de vida, de una plaza profunda. Sin duda que esta escuela quiere mostrarse como el lugar donde la plaza, su plaza, se ahonda. Donde la vía pública, hecha para circular, pasa a ser un lugar para detenerse e interrogarse. La clara repulsa que muestra el bloque de aseos en pasar a formar parte de este potente engranaje simbólico corrobora estas intenciones.

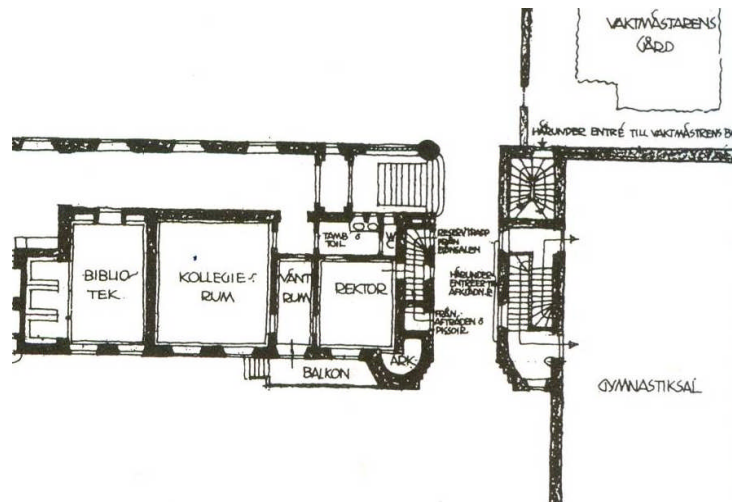
Un fragmento de ciudad por consiguiente se transforma en escuela y ésta, a su vez, se vuelve a transformar, a través de mecanismos misteriosos, en la humilde y segura casa del maestro. Se pasa de esta manera desde el espacio público al espacio privado mientras que la institución de la escuela queda retenida en medio. Desde las tapias por las que asoman los árboles se pasa a los jardines y a las casas, desde las casas a los edificios públicos, desde los edificios públicos se vuelve a las calles y a las plazas. Por un momento parece que se nos quisiesen presentar, desocultadas, añoradas correspondencias que debieron mostrarse con toda su claridad y cordialidad en las primeras ciudades.

Cuántas relaciones podrían establecerse ahora entre este proyecto y el cuadro que veíamos al principio. Descubriríamos para comenzar a dos personajes desiguales a los que sin embargo su autor ha encomendado que se abracen. Veríamos entonces, junto a las desventajas técnicas que conlleva forzarlos a esa unión, la luz que surge de la extraña figura que es producto de ese ensamble. Veríamos la intensidad que, por encima de las descripciones o las fórmulas, pertenece a los complejos significados que surgen al colocar juntos a hombres que representan distintos papeles. Nos asombraría ver que lo pequeño y lo grande son guiones intercambiables. Detectaríamos las sutiles y eficaces incisiones puestas en juego. Reconoceríamos que el fondo de la composición, organizado en relación a las figuras protagonistas, las retroalimenta desde su plano secundario. Y renunciaríamos a exigir respuestas literales.

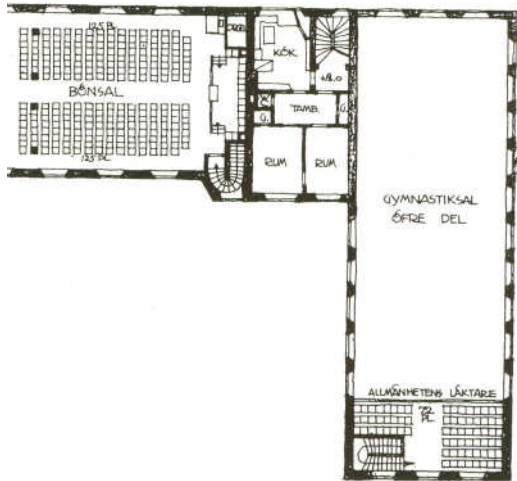


3

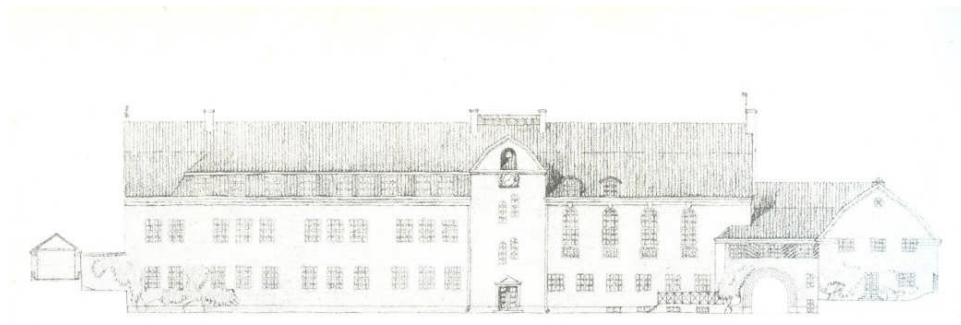
En el proyecto para la escuela secundaria de Karlshamn, Asplund hizo coincidir el sitio exacto donde el niño debería entrar en dirección a las aulas, el lugar desde donde se internaría en un pasillo definitivo, con el enclave desde donde podría también dirigirse hacia la libertad y el horizonte. La acción de entrar al colegio pierde aquí su acostumbrada condición inequívoca. El momento de entrar es también, si ese niño lo desea, independientemente de que lo cumpla o no lo cumpla, el momento de irse, de descender por el sendero que lleva más lejos.



Como para materializar apropiadamente las jambas de este vertiginoso vestíbulo aparecen una multitud de escaleras. Una sube al despacho del director, otra permite a un potencial conferenciante ascender al estrado del salón de actos situado en la planta alta, otras dos dan servicio a los vestuarios masculino y femenino situados en el sótano del gimnasio, otra, medio oculta, accesible desde un pequeño jardín privado, permite subir a una casa -de la que hablaremos pronto- aprisionada en la planta alta entre los dos volúmenes principales del colegio. El lugar donde se entra, parece expresar Asplund, la respetable puerta del colegio, está pensada y construida con materiales dinámicos propicios para una fuga. El lugar definitivo para el escolar, la puerta, es en este caso lo opuesto a un apresamiento. Es un homenaje a la movilidad y a lo indeterminado.



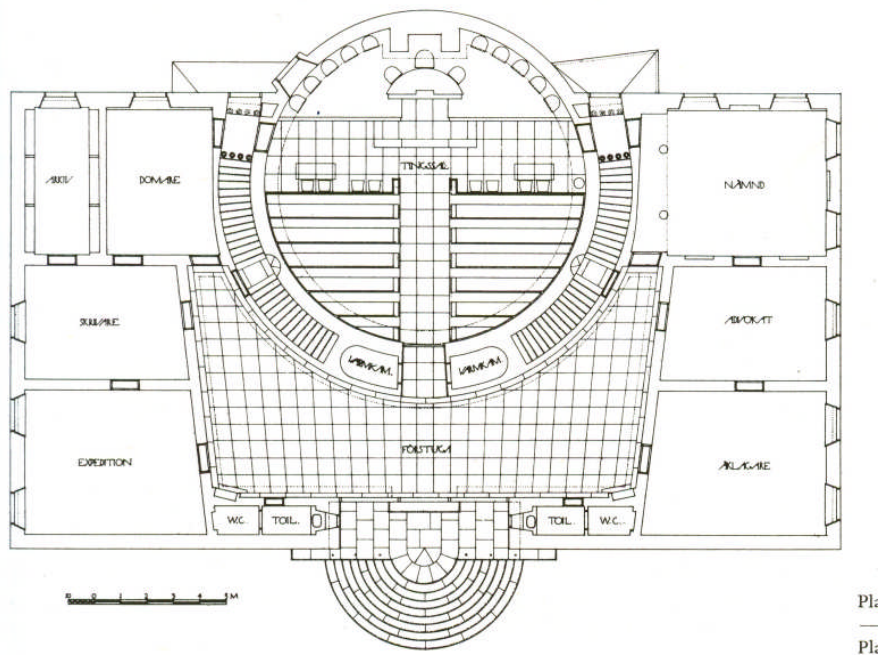
Detengámonos ahora ante la pequeña casa encajada en la planta alta colocada justo encima de esa puerta. A su izquierda queda el pabellón longitudinal que contiene a las aulas y que termina en un amplio salón de actos. A su derecha, la delimita el volumen correspondiente al gimnasio. Y se sujeta, por último, en los muros de las jambas horadadas de escaleras. Si en la escuela de Tessenov resultaba impensable que justo detrás de la palestra del maestro pudiera estar situada alguna habitación subsidiaria de su propia casa, aquí ocurre lo contrario: Asplund coloca detrás de la mesa del conferenciante, al otro lado de la pared medianera, el cuarto de baño de este apartamento de dos dormitorios. Una impureza compositiva que sirve para advertir sobre la imposible contigüidad entre el colegio y la pequeña construcción doméstica insertada en él. Mas aún: para hacer evidente que se trata de una casa oculta, incrustada ocultamente en la insensible armazón de un edificio público. Otra vez lo doméstico. La vida doméstica con sus reconocibles pequeñeces intentando interponer sus significados en el orden de las instituciones.



El alzado permite comprobarlo. La modesta casa construida sobre el arco de entrada del colegio no sólo consigue reunir sin sobresalto los dos cuerpos edificados. Con las reducidas dimensiones de sus ventanas contrastándose contra los grandes ventanales de las aulas, logra expresar el apetito simbólico que la obra tiene: contrariar todas las evidencias asociadas al ingreso y a la permanencia en un colegio. La incisión que aquí ha tenido lugar se relaciona con la creación de esta casa oculta que, como le ocurría a la de Tessenow, tampoco tiene puerta y en la simultánea manifestación de un sorprendente colegio capaz de permanecer siempre con las puertas abiertas. Un colegio con una mirada dulce. Asplund ejerce así un deseable contra-ataque al *dolor que producen los umbrales*¹ volviendo a demostrar con esta obra que la pasión por el significado lo es todo para un arquitecto.

La planta del proyecto –y su indiscutible y consecuente realidad física como obra- es el emblema de lo que la escuela es. Es un lugar donde se hace explícita la reticencia a entrar y donde a la vez se reúnen incontables opciones de travesía. Es un lugar que, aunque aún no lo crea el temeroso niño novato, esconde una pequeña casa. Es un lugar donde ya desde la misma puerta él puede recapacitar sobre la extensión de su libertad. La planta recoge con la precisión de sus líneas la belleza del complejo entramado humano que se hace posible.

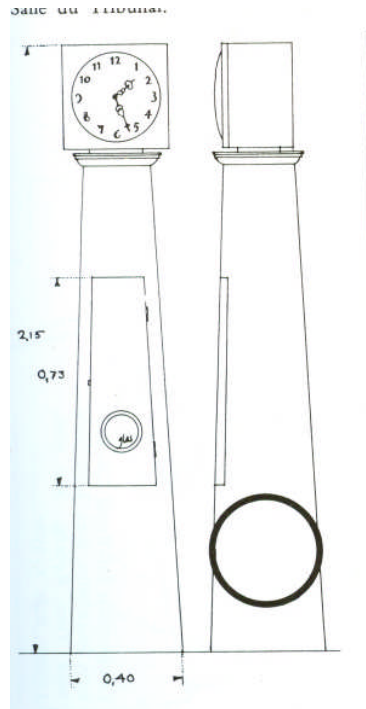
¹ PETER HANDKLE. Lento regreso



4

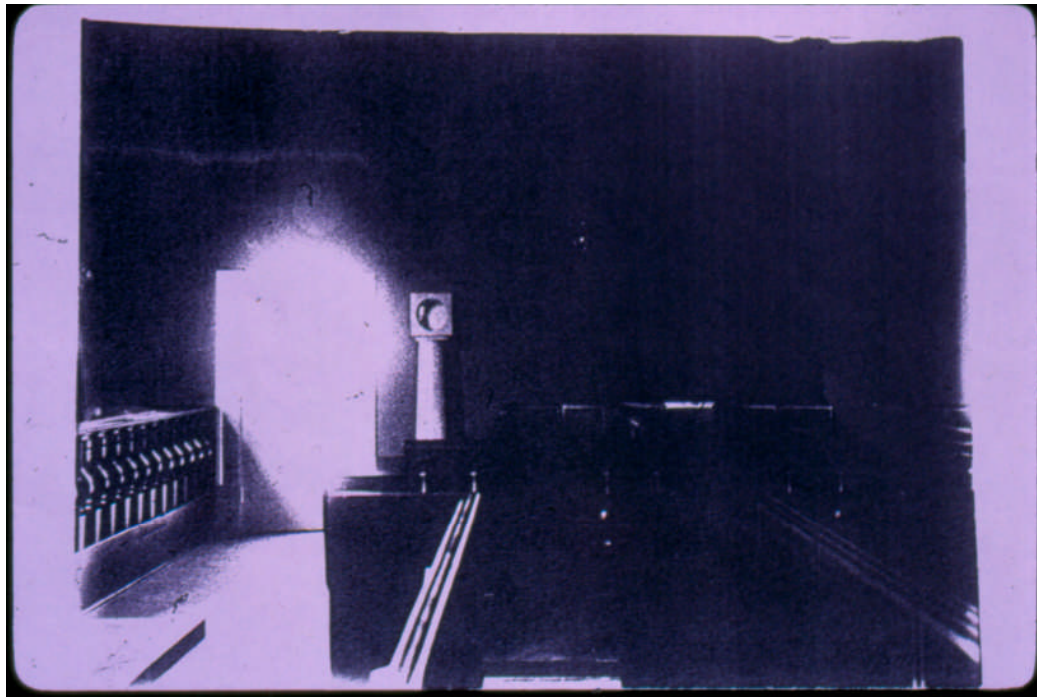
Pensé en otras recrecidas jambas: en las que enmarcan la puerta principal del juzgado del condado de Lister en Sölversborg. ¿Qué pretendía aquí Asplund al colocar en ellas los retretes? ¿Que la planta señalase la obligatoria rebaja de significado que necesita como prólogo una sala de justicia? ¿Que esa separación de los hombres por sexos, puesta de manifiesto de forma tan reticente en la entrada, serviría para advertir el origen de todas las confusiones y debilidades? ¿Qué la redonda y ensimismada institución judicial, que casi no cabe en el perímetro rectangular que la sostiene, sería sólo creíble si asumiese antes la primacía de lo contingente? Durante un tiempo pensé que se encontraba aquí la incisión mediante el cual el proyecto venía a esparcir sus equívocas significaciones.

En relación al vestíbulo del tribunal pensé que sería difícil encontrar en la historia de la arquitectura una planta con un perímetro tan imposible como éste. Dentro de él, la violenta geometría del redondel de la sala de justicia se establece como protagonista en un ámbito formado por tres paredes de directrices distintas. El despropósito de la habitación resultante, ya de por sí enajenada, se acentúa además con el formato elegido para las baldosas del pavimento. Para hacerlo posible, para conciliar tantos desencuentros y tan próximos entre sí, sería necesario hacer una a una todas las piezas distintas. Uno se imagina a un Asplund que no sólo ha decidido no ocultar lo que esta habitación tiene de insoportable y de irresoluble sino que además se complace en mostrarlo al dar noticia de ello con una solución constructiva tan engorrosa. Pensé entonces que la incisión del proyecto residía en esta sala enrarecida donde dos mundos distintos, el de los hombres y el de los que los juzgan, coincidían en medio de una colisión tortuosa. Y pensé que Asplund, como en el proyecto de la escuela secundaria, volvía a encarar la exigencia de expresar, por medio de la planta, esa definición, inalcanzable con otras palabras, de lo que un edificio es.



Pero está además el reloj que se encuentra dentro de la sala de justicia, en la primera fila, donde se sientan quienes van a ser juzgados; es un reloj de péndulo; tiene una altura y una anchura semejante a la de un hombre; y en Sölversborg, le llaman *el policía*. Que sea justo un reloj de péndulo vuelve a hacer que resalte de nuevo el mismo fondo de extrañeza y de impertinencia que provocaba el contenido de las jambas o el insólito perímetro del vestíbulo. En la fila de los acusados el tiempo que con su medición condensa este reloj es un tiempo constante, repetitivo, pesado, estancado en el ir y venir del obsesivo movimiento del péndulo. El reloj de péndulo, proveniente del orden doméstico, se encuentra aquí desarrollando un papel sobrecogedor, sarcástico, porque mide, con un procedimiento demasiado doméstico, el tiempo cargante y hermético creado en esta sala. El insoportable reloj del tribunal de Lister tal vez es la incisión del proyecto. Cree que va a conciliar, con su blanco candor, con su estatura, con su tenebroso péndulo, a la abstracta institución judicial con la calma de las habitaciones domésticas de las que procede. Pero la combinación sólo resulta amarga. El reloj determina un reiterativo ir y venir que no tiene sentido en una sala que avanza en busca de una conclusión. ¿Pero avanza? A lo mejor el reloj no mide el tiempo, sino el tipo de lugar.

Las marcas de moreno que aparecían en la piel de los muchachos en el cuadro de Eric Fischl podrían ayudarnos a valorar la sutil descarga de significado que fija este minúsculo reloj. Si las marcas de moreno se suprimieran las cualidades expresivas disminuirían un poco. Aunque el título del cuadro, *grief*, angustia, podría seguir siendo el mismo, el cerco a la significación no sería sin embargo tan estrecho. La angustia se rehace con esas señales sobre lo soleado y lo no soleado, con un tiempo y un lugar vulnerables que pertenecen a la vida de esos muchachos y que esas débiles señales marrones emiten ante la costa y el oleaje. Esas tenues marcas empujan desde sus posiciones al significado, lo están acorralando. Sólo en ese mismo orden no convendría que los improbables lectores de este artículo menospreciasen los matices provenientes desde un reloj de péndulo situado en una esquina imposible de esta sala.



A la perfecta geometría circular del recinto, a su áspera simetría, marcada por el eje del pasillo de entrada y subrayada por el estrado y la posición del asiento del juez y de sus ayudantes, venía a encararse la descolocación de una ventana. Una perforación excepcional realizada en el lado izquierdo de la sala por la que entrarían al atardecer los tendidos rayos provenientes del oeste. Pensé que ese hombre acusado y sentado en el banquillo, ese hombre solo, retenido en el interior de la fría fórmula del círculo y del eje, estancado en el tiempo, tendría la ocasión de mirar hacia la ventana posicionada delante de él y que ella le ofrecería algún fragmento del exterior, tan real ahora, del leve movimiento de los rayos del sol, rayos reales, tangibles, siempre nuevos, como demoledores adversarios de una sala hipnotizada por su propia representación. Y pensé: esta es la incisión de las incisiones. El oro de los rayos solares en la fría suecia entrando en haces casi horizontales hasta golpear a unos personajes cautivos. El sol es además el único que se mueve con libertad y con naturalidad dentro de este decorado rígido y exagerado. Y me conmovió encontrar en los archivos del Museo de Arte y Arquitectura de Estocolmo, dentro de la caja donde se guardan las fotografías que Asplund realizó sobre su propia obra, una en la que el sol, como un mensajero de un país más fundado, lee algo que merece la pena que sea advertido por quienes se encuentran congregados en el interior de esta geometría paralizante y ostentosa. El sol entra para derrotar todo artificio.

Después de las asombrosas jambas, del contrahecho vestíbulo y del impropio reloj, esta ventana, esta detallada intromisión de la luz y el horizonte que desequilibran la perfecta circularidad y axialidad de la planta del juzgado, servirían para establecer una definición del edificio. Servirían para explicar las contradicciones que la sala de justicia, en sus ejemplares aspiraciones administrativas, presenta sin embargo como lugar. El boquete solar realizado en el círculo, el libre movimiento del rayo del sol ante una sala que por el contrario reafirma su inmovilidad con cada uno de sus elementos, desde luego que servirían para acusar las deudas que la institución tiene pendientes con el hombre, con el hombre que tiembla, como todos nosotros, con el hombrecito al que se refería Alvar Aalto.

Una vez más vuelve la planta de una obra de arquitectura a mostrarse como el lugar donde se definen y alcanzan cuidados específicos para el hombre. La escuela, la casa, la sala de justicia, el retrete, son sustantivos cuya significación es ocultada y desocultada. Este es el valor secreto presente en algunas obras admirables. No se responde a los usos: se los remonta, se los fuerza, se les hace que invadan parcelas de desconocida autenticidad y se les anima a volverse invisibles y soberbios.

Pensé durante mucho tiempo que todas las provocaciones o incorrecciones, todas las maniobras de desestabilización presentes en el juzgado de Lister eran otra vez la consecuencia de intentar resolver un encuentro cargado de ambivalencia: que unos hombres débiles, pequeños, a los que se define atravesando una pared cuajada de retretes, tuviesen que rendir cuentas ante una escenificación, de hombres también, que se erige enseguida sobre ellos. Los ajustes y desajustes empleados en esta obra conducían de nuevo hacia el mismo derrotero que el señalado para las dos obras anteriores: el del recuerdo de la casa.

Y la casa, ese bien raíz, vendría expresada en el juzgado de Lister mediante un rayo oblicuo y libre de sol, en un reloj de péndulo, en un pavimento colocado piedra por piedra, en la impertinencia y pequeñez de unos ridículos retretes o incluso en la propia casa del juez ubicada secretamente en la planta superior. La casa aparecería sin cesar, como si fuese la filtración de una utopía, en la historia de las obras de arquitectura. La arquitectura seguiría señalando, con su permanente rendición ante la casa, su simpatía por el hombre.

Luis Martínez Santa-María
Madrid, octubre de 2010

INDICE DE ILUSTRACIONES

1

Eric Fischl. Grief. 1981.

2

Heinrich Tessenow. Escuela de Dorf. 1907.

Planta

Perspectiva

Detalle de la planta

3

Erik Gunnar Asplund. Escuela secundaria de Karlshamn. 1912.

Planta baja

Detalle de planta baja

Detalle de planta alta

Alzado sur-este

4

Erik Gunnar Asplund. Tribunal del condado de Lister en Sölversborg. 1917-22.

Planta baja

El reloj

Fotografía del interior de la sala